

AZ IDEGEN SZÉPSÉG – A DADAIZMUS KOZMOPOLITA ESZTÉTIKÁJA

FEKETE VALI

Az általános értékek helyett más, új utak keresése a 19. század második felétől olyan alapvető jellemzője a képzőművészeti életnek, amely szétválasztja a régiek, a hagyományos esztétikai értékeket vallók és az újak, a vadak, az avantgárd irányzatok csoportját. A közvélemény, de még a szakavatott ítések is, minden alkalommal úgy viszonyulnak ezekhez, ahogy a társadalom általában a máshoz, az ismeretlenhez, a szokatlanhoz, az idegenhez: tartózkodóan vagy gyakran ellenségesen.

A MŰVÉSZET ÁRULÁSA

A művészetet társadalmi feladattá tevő irányzatok a konstruktivizmustól kezdve jelentkeznek. A futurista kiáltvány az első olyan művészeti manifestum, amely a társadalmi változások felé kötelezi el magát, és amely az I. világháború gépesített hadviselésében az új technika által uralt új jövő megszületését látja, miközben az expresszionisták a háborúban egyfajta spirituális újjászületést remélnek. A dadaizmus elsődlegesen a háborút éltető művészeti irányzatokkal szegül szembe, amelyek elárulták a veszébe rohanó emberiséget. Ezért szembehelyezkedik nemcsak a társadalmi, de az esztétikai konvenciókkal is: tagadja a művészi alkotás szentségét csakúgy, mint az expresszivitás fontosságát és a művészi esztétikumot. A művészi ábrázolásnak – legyen irodalom vagy képzőművészet – olyan formáját teremti meg, amely szakít a konvenciókkal, így a nyelvvél is, és a nyelvhasználatot egyedi kifejezésmódnak tekinti.

A dadaisták célkitűzése: eltörölni a művészet és az élet közötti határokat. Törekvéseik nem előzmény nélkül valók. A 19. század gondolkodását markánsan meghatározták a modernitás olyan úttörői, akik még a dada előtt művészeti kánon lerombolására, új kultúra teremtésére törekedtek. Ám ami megkülönbözteti őket az előzményektől, az a nemzeti heterogenitás, ami a mozgalom egészét is jellemezte. Németek, osztrákok, oroszok, románok, franciák az I. világháborúval szemben egy nemzetek felett álló dada-esztétika hirdetőiként léptek fel.

A dada tehát az idegenek mozgalma – akik nemcsak Svájcba vagy Barcelonába menekült külföldiként idegenek, de idegenek a konvencionális és nemzeti társadalmiság szempontjából is. Ugyanakkor, köszönhetően a számos időszaki kiadványnak, dadaista folyóiratnak, országokon, sőt földrészen átívelő

mozgalom. Sőt, hovatovább nemcsak mozgalom, hanem esztétikai paradigma-váltás, egyfajta esztétikai anarchizmus, vagy korai dekonstrukció, amely a társadalmi konszenzuson alapuló értékrendet alapjaiban rendíti meg.

2. A DADA SZÜLETÉSE

1916. február 6-án a Zürichi Cabaret Voltaire-ben Hugo Ball, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck és Marcel Janco részvételével alakult meg formálisan a dada. Ez az Európában különféle csoportosulásokban (Zürich, Párizs, Berlin, Köln, Hannover – csoportonként más-más karakterrel), sőt Amerikában (New York) is megjelenő mozgalom jelentősen megváltoztatta a művészetről való gondolkodást a 20. században. A csoportok néhány évig változó összetételben működtek, de képviselőinek munkái sokszor a csoport megalakulása előtt már és/vagy jóval utána is magukon viselték a dadára (ha nem is tisztán csak a dadára) jellemző formajegyeket. Rövid idejű működésének hatása a 20. század második felének avantgárdjára óriási volt. Belőle származtatható többek között a nouveau réalisme, a fluxus, a pop-art, a szituacionizmus, a performance-art és neo-dada.

A dada nem egységes mozgalom, nem szabályos csoport. Elsősorban intellektuális téren mint megváltozott gondolkodási modell jelentett radikális áttörést a művészeti gondolkodás terén. A különböző országokban más-más egyedi tartalmi és műfaji elemek, célok, politikai célkitűzések határozták meg a dada karakterét.¹

¹ Az első csoport az első világháborúban semleges Svájcban, Zürichben jött létre, négy éven át működött, tagjai emigrációban élő német és francia művészek. A csoport célja a művészet formanyelvének és jelentéstartalmának lecsupaszítása, végsőig vitt redukciója volt. Működésüket meghatározó műfajok a költészet/hangköltészet/bruitizmus és a performanszok voltak. A képzőművészet, mint műfaj jobbára csak 1917-től kap teret náluk, amikor márciusban megnyílt a Dada Galéria. Ekkortól a vizuális művészeti megnyilvánulásoké lesz a főszerep, melynek fő elemei: az objet trouvé, montázs, happening.

A berlini dadaisták 1918 és 1921 között működtek. Tagjai voltak többek között Johannes Baader, Otto Dix, Otto Gross, Raoul Hausmann, Wieland Herzfelde, Hannah Höch, sőt Botár Olivér tanulmánya szerint az akkortájt emigrált Moholy-Nagy is a csoporthoz csatlakozott, de legalábbis nagy hatással voltak a '20-as években megjelenő műveire a dadaista célkitűzések. Igaz, első találkozása Schwitters kollázsaival inkább ellenérzést váltott ki benne, később azonban esztétikai szempontból épp ezek lesznek azok, amelyek leginkább alakítják montázstechnikáját. A berlini csoportnak volt a legmarkánsabb politikai-társadalmi programja. A *Dada Manifesto* című kiáltványukban a kor konvencióinak semmibevételére szólítottak fel, szociálisan erős társadalmi-politikai célok megfogalmazásával ők hozták létre a Világforradalom Dadaista Központi Tanácsát. Manifestumaikat folyóirataikban népszerűsítették – igaz, valamennyi épp csak néhány megjelenést ért meg. (*Der Dada*,

A dadáról alkotott különféle nézetekben mindig kiemelkedő szerepet játszik a dada politikai attitűdjének, az I. világháborúhoz való viszonyának hangsúlyozása, anarchista, provokatív, polgárpukkasztó, társadalmi-politikai attitűdje, kapcsolódása a baloldali mozgalmakhoz. Ebből a szempontból a legtisztábban a zürichi, illetve a berlini dada felel meg a meghatározásnak, miközben ide lehetne sorolni még Kassák körét, a holland Der Stilj mozgalmát vagy a Bauhaus törekvéseit. Ugyanakkor számos törekvésben már korábban megjelentek azok az elemek, amelyek valójában a dadaizmushoz köthetők:

A dadaizmus Zürich előtt 1915-ben New Yorkban, ha úgy tetszik, már évek óta létezett, ahol elsősorban Picabia és Duchamp tevékenysége hordozta a dadaizmus szellemét.

Die freie Strasse, Der blutige Ernst). 1920. június 30. és augusztus 25. között rendezték meg az I. Nemzetközi Dadavásárt közel kétszáz poszterrel, assemblage-zsal és fotomontázssal. A csoport feloszlása is egy kiállítási installációhoz kötődött, amely egy katonatiszti ruhába öltöztetett disznóárlarcos próbababát ábrázolt. Emiatt perbe fogták őket, a német hadsereg megsértése miatt. Végül senkit sem ítélték börtönbüntetésre, de a csoport 1921-ben feloszlott.

A kölni dadaista csoport létrejötté Hans Arp nevéhez kötődik és gyakorlatilag addig létezett, amíg Arp és Max Ernst nem költözött 1922-ben Párizsba. A csoport első jelentős megmozdulása és gyakorlatilag a csoport létrejötté egy dadaista kiállítás volt, melyet Hans Arp Max Ernsttel és Johannes Baargelddel rendezett és melyen részt vett Francis Picabia, Heinrich Hörle és Luise Straus-Ernst is. A folyóiratok mint a csoport szócsövei itt sem hiányozhattak: a *Der Ventilator* néhány számot ért meg. A csoportnak lelkes próbálkozásai és elsősorban performanszai voltak, önálló művészeti arculata nem alakult ki.

Nem így a hannoveri csoport esetében, amely Schwitters munkássága nyomán a legtovább /1932/ tagadt fenn, bár csoportnak alig-alig nevezhető, hiszen tevékenysége elsődlegesen Kurt Schwitters munkásságához kötődik. Kurt Schwitters 1918 végén ismerkedett meg Raoul Hausmann-nal. Minden érdeklődése ellenére nem kerülhetett be a berlini csoportba, mert úgy ítélték meg társai, hogy Schwitters, aki konvencionális tálratokon is részt vesz, könyvet publikál, messze áll attól a felfogástól, amit ők képviselnek. Schwittersnek 1919 júliusában volt első önálló kiállítása Berlinben, MERZ címmel, ahol képzőművészeti kollázsokat, assemblage-okat állított ki. Ezzel a szóval azonosította az általa képviselt művészetet, amelyet igen is művészetnek tartott, és nem tagadta a művészet létjogosultságát a dada számos kiáltványával szemben. Ugyanakkor a művészet és élet egybemosását, a határok felszámolását hangsúlyozta ő is 1927-ben, amikor úgy fogalmazott: „A Merz én vagyok”. MERZ című folyóirata szokatlanul hosszú ideig, kilenc évig (1923-1932) működött. Festményein, assemblage-ain az ötletszerűen elhelyezett tárgyak voltak a jellemzők. Képzőművészeti értelemben az általa képviselt irányzat a legtisztább, ez áll a legszervezesebben kimutatható – lásd későbbiek – kapcsolatban a többi modernista, illetve avantgárd irányzattal.

A párizsi dada Tzara párizsi megérkezését követően, 1919-ben születik meg, s a szürrealizmus 1924-es első manifesztuma már a szürrealista évek előfutáraként emlegeti. Valóban a párizsi dada által létre hozott versek, a véletlen költészet módszere már mind megelőlegezik a 20-as évek Aragon, Breton, Tzara irodalmi, Duchamps, Max Ernst, Picabia, Man Ray képzőművészeti szürrealizmusát.

E szellemiség fő mozgatórugója „a gesztus”, az a cselekvés, ami itt és most valamire utal. A gesztus fő alkotóeleme a pillanatnyiség, amely ugyanakkor tovább fennálló utalásrendszert hordoz. Bár Duchamps méltán elhíresült *Forrását* először 1916 áprilisában állította ki New Yorkban – ám a Société des Indépendants kiállításán nem került közszemlére, - igaz, álnéven adta be. Hasonló jellegű munkái már jóval korábban készültek még Párizsban. Nem is beszélve arról, hogy a New York-i kiállítás idején, bár az a dada létrejötté után került megrendezésre, Duchamps és a másik három kiállítótársa (Gleizes, Metzinger, Crotti) még mit sem tudott a dadáról, hiszen maga Duchamps is csak 1916 végén vagy 17-én elején hallott róla először, amikor megkapta Tzara *Antripyne úr első mennyei kalandja* című könyvét². Ugyanakkor 1913-1914-ben már „készített” ready made-eket, noha csak 1915-től, New Yorkba érkezésétől nevezi őket így. Ilyenek a *Palackszártó* – amit a párizsi Hotel de la Ville bazárjában vett, vagy a *Törött fegyverek ellensége* címre hallgató hólapát installáció. Számos munkája a hétköznapi életből kiragadott tárgy, amely címmel ellátva, kiállítási szituációba helyezve lényegében elmosta az élet és művészet határait, s a kiemelés gesztusa új kontextust hozott létre. Lényegében tehát a dadát megelőzően hozott létre a dada szellemiségében fogant műveket. Az amerikai dada-korszakban ide tartoznak Man Ray korai fotói is: össze nem tartozó vagy szabadon asszociált és/vagy egymás mellé rendelt tárgyak, jelek, minőségek együttesének fotómontázsai, amelyeket a cím értelmez.

2. DADA-ÉLETÉRZÉS

2.1. NIETZSCHE

Egy biztos, a „Dada” életérzés már jóval korábban áthatotta az európai szellemi és művészeti életet, és ez a 20. század elején már meg-megnyilvánult a kubizmusban, futurizmusban, szuprematizmusban, valamint azokban a filozófiai irányzatokban, amelyek a korszak szellemiségét befolyásolták.

A korszak gondolkodói közül az egyik legkiemelkedőbb hatása minden bizonnyal Nietzscheké volt. A dadaisták jól ismerték gondolatait, hiszen Ball és Tzara az egyetemen filozófiát hallgatott, Ball szakdolgozatát Nietzsche védelmében írta.³ A dada minden célkitűzése, hangzatos szólamai és céljai

² Marcel Duchamp: *Az eltűnt idő mérnöke*, Fordította: Tésabó Júlia, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.

³: *Eine Polemische Abhandlung zur Berteidung Nietzsche*. címmel. In: Rita Eder “Hugo Ball y la filosofía de Dadá”, 68. Tzara hasonlóképpen matematikát és filozófiát hallgatott az egyetemen, amelyeket, amint Svájcba érkezett, felcserélt a költészettel és a dadaizmussal. „Après ses études secondaires, il s'oriente vers des

megtalálhatók már 19. századi értelmiség és az új utakat járó művészet életérzésében, Nietzsche, sőt már Schopenhauer filozófiájában. A dadaista művészetben egy alapjaiban megváltozott világ köszön vissza, amely változásnak több évtizede voltak már előjelei.

A felvilágosodást és az ipari forradalmat követően az európai gondolkodást meghatározó mítoszok, vallások elszigetelődtek az embertől, nem képezik részét mindennapi életének, nem adnak választ – vagy nem kielégítő választ – adnak kérdéseire. E kérdésekre a tudományok és a technika felelnek. „Mi másra is vall a kielégületlen modern kultúra csillapíthatatlan történelmi szükséglete, mire, hogy számlálhatatlanul szedegeti össze, gyűjti maga köré a más kultúrákat, mire az önemésztő ismeretszomj, ugyan mire is, ha nem arra, hogy elhagyta őt a mítosz, hogy elvesztette mitikus hazáját, a mitikus anyaföldet? (1,146) /189/.

Az ember, aki a természet része és tudatával is a természethez tartozik, azt reméli, hogy a természet rendjében is jelen van egy rendező elv, egy tudat, amely őt magát is létrehozza. Ezenközben a polgári gazdasági szemlélet, a technikai racionalizmus megfosztja a világgal való egyesüléstől az embert.”⁴ Nietzsche és a rá kezdetben jelentős hatást gyakorló Wagner azért küzdenek, hogy felemeljék a művészet rangját, és a művészet segítségével új mítoszt teremtsenek, amelyre a zenét tartják a legalkalmasabbnak.

Ahogy Hans Belting⁵ megfogalmazta, a képi funkciók és ábrázolások megváltozásával a művészettörténetnek vége szakad. A festészetben megszűnt az elbeszélés, a leírás, a perspektíva és az ábrázolás. Helyette új összefüggések megragadására kerül sor. A folyamat tulajdonképpen már az impresszionizmusban kezdődik, ahol markánsabban fejeződnek ki a képi ábrázolásokat befolyásoló egyéb formajegyek, fény, árnyék viszonyok, s amelyek lázadó módon szakítanak az addig érvényben lévő akadémista irányzatokkal. A Salon de Paris kiállításaira való bejutásért az impresszionisták közelharcot

travaux universitaires de mathématiques et de philosophie. Celle dernière, on le sait, prépare à l'esprit critique, nécessaire à la création, mais également, sur le plan humain, à la remise en question des « valeurs », qui la rendent suspecte, comme discipline, à tous les conservatismes. On sait que dès son arrivée en Suisse, il substitue l'activité poétique et Dadaïste aux études philosophiques. Mais il en garde quelque chose, et dans le mode d'approche des problèmes et dans le ton.” Jacques Gaucheron, "Esquisse pour un portrait", Europe, n.º 555-556, 1975. p 50. Hiv.: Núria López Lupiáñez: La pensée de Tristan Tzara dans la période Dadaïste, Barcelona, 2002. 16

⁴ Rüdiger Safranski: *Nietzsche – Szellemi életrajz*, Fordította: Györfy Miklós, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002. 71.

⁵ Hans Belting: *A művészettörténet vége*, Fordította: Teller Katalin, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2007.

vívnak, majd győzedelmesen bekerülve sikerül magukra irányítani a figyelmet. Cézanne azonban talán ha kétszer bekerül a Salon-ba, akkor is méltatlan helyre. Cézanne és az általa jelölt út már sok volt a korabeli ítéseknek, mégis az ő szemlélete lesz az a fordulópont, amely teljesen megváltoztatja a festészeti ábrázolásról szóló kánont. A dada előtt úgy 40 évvel.

Még mindig a figurális ábrázolás keretein belül az expresszionizmus már jelentős változtatásokat hoz, de esztétikai értelemben Braque és Picasso kubizmusa a fordulópont.

Majd az új század kezdetén Kandinszkijel, Maleviccsel, Robert és Szonja Delaunay-val, Mondriannal megszületett az absztrakt, miközben összeomlottak és átalakultak műfaji határok.

Malevics a dada első kiáltványa előtt alig 2 hónappal, 1915 decemberében állította ki Petrográdban a *Fehér alapon fekete négyzet* című alkotását, amelyet fél évvel korábban festett. „Malevics forradalmisága abban áll, hogy tagadta azt a világot, melyet a tér-idő jellemez, mert egy ilyen világ logikájából eredően örökké változik, minden viszonylagos benne, és mint már említettem, ő az örök értékekben hitt. A földi tér is szűkös volt számára, nem véletlen, hogy sci-fi-kbe illő elképzelései és rajzai vannak, a legtöbb szuprematista képen térben lebegő, a repülés élményét megelőlegező formákat látunk: ami mögött megint csak a végtelen megragadásának vágya áll.”⁶

Geometrikus absztrakt festészet ez tehát, a világ lényegi tulajdonságainak megragadása. Nem egyszerűen a látható világé, hanem a látható mögötti világé. A világ vélt vagy valós, objektíven létező vagy ember alkotta rendjéé. A tükör által homályosan látás helyett a színről színre látásé. A geometrikus absztrakt egy új fajta nyelv, melynek szintaxisát a színek, formák és a ritmusok egysége képezi.

Nietzsche úgy gondolja, a zene az, amely legközelebb áll a mítoszok korához, s amellyel a rossz közérzetű európai kultúrát meg lehet újítani. A zene az a gondolatiságon túli nyelv, amely mindenki számára érthető, általános, de szavakban nem megfogalmazható üzenetet közvetít. A világ „írdatlanságára” a zene jelenthet gyógyírt. „Le a művészettel, amely bensője mélyén nem társadalmi forradalomra, nem a nép megújítására és egyesítésére törekszik.” – írta Nietzsche jegyzetfüzetébe miután elolvasta Wagner *A művészet és forradalom* című írását.⁷ Innen már csak egy lépés a korabeli művészet dadaista megkérdőjelezése.

⁶ Farkas Viola: *Ember az úrben – Kazimir Malevics és akiknek kell*, In. *Artmagazin* 2015. 4. 26-31.

⁷ Safranski: *i.m.* 74.

2.2. AZ ÁBRÁZOLÁS FORRADALMA: FOTÓ

Arnold Gehlen⁸ szerint a 20. század elején jelentkező képalkotások megváltozott szemléletét a fotográfia és a film elterjedése okozta, hiszen a valóságos/valóság hű másolásával szemben támasztott képigényt már ezek a műfajok kezdték egyre inkább kielégíteni. Ezért a festészet azzal kezdett el foglalkozni, ami a sajátja, azokkal a feladatokkal, amelyeket csak a festészet oldhat meg. Ilyen tiszta feladat volt a látható leválasztása minden meghatározott tárgyi érdeklődésről. Az absztrakt festészet, élén a kubizmussal, éppen ennek a leválásnak a folyamata. A festészet már nem megjeleníteni, hanem megismerni akart, az összefüggések új rendjét kívánta bemutatni, amelyhez egy új, a korábnál általánosabb nyelvet kellett találnia.

Hiszen a festészet megértése is feltételez egy általános jelrendszer elsajátítását, amelyen belül az ábrázolás értelmezhető. „*A modern festészet, miként a modern gondolkodás általában véve, olyan igazság elfogadására kényszerít bennünket, amely nem hasonlít a dolgokra, nincs külső modellje, sem predesztinált kifejezési eszközei, miközben mégis igazság.*”- állapítja meg Sartre-nak írt esszéjében Merleau-Ponty.⁹ Vagyis egy általános, konvenciókat meghaladó és új, általánosabb jelrendszeren alapuló nyelvet talál a modern művészet. A művészet megújításának nyelve Nietzsche esetében a zene, amely a mítoszok idejéhez, a dionüszoszi művészethez visz vissza és a nyelv előtti tiszta világhoz való viszonyt vetíti elénk. „*Mert a nyelv immár nem ragadja meg az egészet, amelyhez az ember tartozik, de nem ér el többé az egyes ember mélységeibe sem. Szűkösek és korlátozottak bizonyul.*”¹⁰ A zene nyelve azonban ugyancsak elvont nyelv, absztrakt rendszer.

Vagyis akár zenében, akár a képzőművészetben megújuló jelrendszerek létrehozása kezdődik. Mint ahogy Ferdinand Saussure is ír az 1916-ban megjelent *Bevezetés az általános nyelvészetbe*¹¹ című művében arról, hogy a nyelv társadalmi megegyezésen alapuló jelrendszer, ugyanígy a dada számára a művészet kifejezési eszközei is kulturális konvenciók, és ezek a konvenciók bármikor felrúghatók és újra értelmezhetőek. A bruitista vers, a társadalmi változások, a kultúra forradalma mind-mind Nietzsche hatását mutatják a dadában, míg képzőművészeti értelemben inkább a figurativitásban az általános geometrikus formákat kereső kubisták (kollázs-technika), a látványos

⁸ Arnold Gehlen: *Kor-képek*, Fordította: Bendl Júlia, Gondolat, Budapest, 1987.

⁹ M. Merleau-Ponty: *A közvetett nyelv és a csend hangjai* In. Bacsó Béla (Szerk.) *Képfenomenon-valóság*, 156.

¹⁰ Safranski: *im.* 84.

¹¹ Ferdinand Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe (Cours de linguistique générale, 1916)*, Fordította: B. Lőrinczy Éva, Gondolat, 1967.

és hangosan megjelenő futuristák és az absztrakt művészet különféle irányzatainak hatása tűnik fel.

Az első kubista festmény 1907-ben látott napvilágot. Marinetti *Futurista kiáltványa* 1909-ben született. A dada közvetlen előzményének tekinthető ugyan, társadalmi elköteleződése és iránymutatása miatt elsősorban a dada berlini csoportja mutat vele rokonságot. A kubizmushoz hasonlóan felrúgja a korábbi klasszikus ábrázolás szabályait, ugyanakkor a művészetet egyfajta célnak rendeli alá, az erős, legyőzhetetlen, jövőbeli ember, az „Übermensch” világhódításának, a jövőbe vetett hitnek. Vagyis az ábrázolás elvét és rendszerét egyfajta cél kifejezésének rendeli alá, amelyben a széttöredezettség a ritmikus rend struktúrájában rendeződik.

Apollinaire, bár 1913-ban aláírja a futuristák *Futurista hagyományellenesség*¹² kiáltványát, valójában így vélekedik: „A futuristák, szinte egyáltalán nem foglalkoznak a plaszticitással. A természet nem érdekli őket. Ők a lelkiállapotokat akarják festeni. Ez a legveszélyesebb festészet, amit el tudunk képzelni. A futurista festőket ez egyenesen az illusztráció irányába viszi.”¹³

3. KUBIZMUS, DADA, AFRIKA

Picasso 1907-ben festette első kubista festményét, az *Avignoni kisasszonyokat*, majd George Braque-kal együtt jelentős időt szenteltek a műfaj kikristályosításának.

Közvetlen elődjük Cézanne, akinek 1907-es emlékkiállítására mondhatni katalizátorként hatott a kubista festészet kialakulására, hiszen kései képein a tájképek elemei geometriai formákká redukálódtak. A kubizmus másik ihletője az afrikai művészet volt. A legenda szerint Picasso közvetlenül első kubista képe, az *Avignoni kisasszonyok* festése előtt hosszasan tanulmányozta az afrikai maszkokat és faszobrokat a párizsi Természettudományi Múzeumban. A képen tettenérhető a maszk-szerű arcformálás, illetve az ezt követő monokróm kubista képeken megjelenő földszínek használata. Technikájuk fő jellemzője volt a képek szerkezetén belül létrehozott „*sekély tér, amelyben a felületi mintákat és téri kétértelműségeket elmozduló nézőpontból megfigyelt statikus tárgyakkal egyesítették.*”¹⁴

¹² L'Antitradition futuriste, Apollinaire: *A futurista hagyományellenesség*. In: Szabó György (szerk.): *A futurizmus*, Budapest, 1967. 223. Más magyar nyelvű említésekben *Futurista ellenhagyomány* címmel is hivatkoznak rá.

¹³ „Les futuriste, eux, n'ont presque pas, de préoccupations plastiques. La nature ne les intéresse pas. Ils veulent peindre des états d'âmes. C'est la peinture la plus dangereuse que l'on puisse imaginer. Elle amènera tout droit les peintures futuristes à n'être que des illustrateurs.” – In: *Le Petit Bleu*, 1912. 02.09.

¹⁴ Stephen Farthing: *A művészet nagykönyve*, Kossuth Kiadó, 2011. 389.

A korábbi korok festészetében, az elbeszélő festészetben vagy akár a reális képalkotásban a látványként adott tudás mindazok számára megközelíthető, akik ebbe olyan azonos jelentéseket vontak be, amelyek a látott dolog optikai tartalmából nem lehetnének levezethetők. A kubista képalkotással, a kép értelme, jelentése, története már nem volt megtalálható a képben, hanem a kép keletkezési folyamatában, a művész elméleteiben volt elrejtve. (Hintikka)¹⁵

Ugyanakkor elfogadhatjuk, hogy a szubjektív, individuális érzékelés perspektivikus lenyomataihoz képest a kubizmus a képalkotás és térhasználat esszenciálisan új, analitikus tárgy szemléletét hozta létre. Az új tárgyszemlélet megnyilvánulásának eszköze is volt a kubizmus első, analitikus szakaszára jellemző, a szürke vagy a barna árnyalataiban megjelenő monokromitás is. Vagyis nemcsak az egyszempontú perspektívát iktatják ki, de a tárgyak megvilágításából fakadó fény-árnyék hatásokat, és ebből következően a színeket is. A képalkotásban tehát elsődlegesen egy tisztán analitikus geometriai szemlélet érvényesült. A későbbi szintetikus szakaszban csökken a széttagoltság, (a képek) középpontba rendezettek és megjelennek a színek. A képeken megjelenő feliratokat, betűképeket, az írást, mint a reális ábrázolásmódhoz való visszacsatolás eszközét – és a jelentéshez tapadó asszociációk, *utalások* körét befolyásolja, ezzel is pontosítva az ábrázolt dolog fogalmát.

Kahnweiler¹⁶, a kubizmus műkritikusa szerint a kollázsokon elhelyezett feliratok, papírdarabok vagy tárgyak mindig egy valóságalemet, egy valóságos részletet, *d'etail réel-t* jelentenek, amely ahhoz segít hozzá, hogy a tárgy az ábrázolt formában jobban beazonosítható legyen. „*Amikor ugyanis – mondja Kahnweiler – reális részleteket helyeznek el az ilyen jellegű festményeken, inger keletkezik, amelyhez emlékkép kapcsolódik, s ezek akkor a reális ingerből és a forma sémájából megalkotják a kész tárgyat. Ugyanebből az okból nem mondtak le a képek címmel való ellátásáról, például a Gyümölcsöstál és gitár, hiszen ezzel előészlelést akartak elérni és a címmel összefüggő emlékeknek az volt a feladatuk, hogy segítségükkel az ingerek esetleg könnyebben előálljanak a képen.*”¹⁷

Szó-kép viszonyát tekintve a képek címét és a képeken megjelenő betű/szó-képek tekintetében egymással interreferenciális viszonyban vannak, tehát egymástól külön állnak, de egymásra vonatkoznak a jelentés szempontjából.¹⁸

¹⁵ Jaakko Hintikka: *A fogalom mint látvány – A reprezentáció problémája a modern művészetben és filozófiában*, In. Horányi Özséb (Szerk.): *A sokarcú kép*, Typotex Kiadó, Budapest, 2003.

¹⁶ Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) író, műgyűjtő, a kubizmus támogatója

¹⁷ A. Gehlen *im.* 135.

¹⁸ Kibédi Varga Áron: *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei*. Fordította: Somlyó Bálint In. *Kép-fenomenológus*, Szerk. Bacsó Béla, Kijarat, Budapest, 1997. 307.

Szemben a dadával, amely nem egy valóságos világra akar utalni vagy emlékeztetni, hanem a valóságot maga akarja létrehozni. A dada műalkotás – és ez általánosan elmondható az absztrakt műalkotásokra – olyan kép, amely sem nem ikon, sem nem szimbólum.

„A kép – ahogy Gadamer definiálja – nem oldódik fel a maga utalás-funkciójában, hanem tulajdon létének van része abban, amit ábrázol.”¹⁹

Az elődöket, így a kubizmust és a futurizmust így illeti Tzara: „A kubizmus a tárgy egyszerű szemléletmódjából született. Cézanne egy, a szemétől húszcentire alább fekvő csészét festett le, a kubisták ezt felülről nézik, mások azzal bonyolítják a látványt, hogy függőleges metszetet csinálnak belőle. S bölcsen az oldalára rendezik. A futurizmus ugyan ezt a csészét a tárgyak folyamatos egymás utáni mozgásában látja, s maliciózan még néhány erővonalat is odarak hozzá./.../ Az új festő olyan világot teremt melynek elemei egyszerre eszközök is, igénytelen és határozott művek, érvelés nélkül!”²⁰

3.1. KUBIZMUS: A LÁTHATÓ VILÁG ESSZENCIÁLIS MEGRAGADÁSA

A kubista képeket korának műkritikusai konceptuális festményként nevezték. „A Negerkunst und kubismus című cikkében Kahnweiler a peinture conceptuelle-nek a legrövidebb meghatározást adta: ez a művészet akkor keletkezik, amikor a festő önmagából, önmagában létező műalkotás létrehozására törekszik, amikor a jelek (szimbólumok) olyan együttesét teremti meg, amelyek az alkotás eme lényegéből indulnak ki, és mégis a külvilágot jelölik.”²¹

Arnold Gehlen mindezen ismérvek alapján a kubista festményt az elvont jelek rendszeréhez, azaz íráshoz hasonlította.

„A festészet arra törekszik, hogy önmagában és önmagukból létező műalkotásokat hozzon létre, és «(...) mintegy csak belülről kiindulva teremthetné meg a jelek olyasfajta együtteseit, melyek a mű saját lényegéből indulnak ki, és mégis a külvilágot jelentik.(...)» Kahnweiler számára tehát a képzőművészet lényegét tekintve írás.”²²

Ugyanakkor Kahnweiler másik megállapítása, miszerint a konceptuális festészet nem pusztán az észrevett tárgyat mutatja be, hanem magának a tárgynak a fogalmát is, arra enged következtetni, hogy a kubisták a geometrikus elemekre, részletekre redukált és új rendszerben megszerkesztett képei a

¹⁹ Hans-George Gadamer: *Igazság és módszer*, – Budapest, Gondolat, 1984. 118.

²⁰ Tristan Tzara: Dada kiáltvány, 1918. Fordította: Szabó György In. *Dada antológia*. – Szerk. Beke László Balassi Kiadó, 1998. 14-15.

²¹ Arnold Gehlen: *Kor-képek*, Gondolat – Budapest 1987. 111.

²² Arnold Gehlen: *im*: 116.

tárgyat a maga egészében akarják bemutatni, minden lehetséges szempontból, amelyben látjuk őket. Vagyis a tárgynak nem egy adott helyzetét akarták ábrázolni. Sőt, megkülönböztetik egymástól a tárgyak elsődleges és másodlagos minőségeit.²³ A tárgyak ábrázolása tehát egyrészt fogalmilag ragad meg, másrészt a kiterjedésük, a térben elfoglalt helyük szerinti összes lehetséges meghatározás alapján.

„Az esszenciálist keressük” – írta 1912-ben Gleizes²⁴, vagyis azt, aminek a kivonásával a tárgyat lényegi tulajdonságától fosztanánk meg, s a tárgy többé már nem lenne az, ami. Ilyen például a perspektíva és a megvilágítás²⁵, amely nem a tárgyak, hanem a szemlélő helyzetét jelöli. A megvilágítás meg tudja változtatni magukat a formákat, tehát megakadályozza, hogy a dolgok úgy jelenjenek meg, amilyenek valójában. Hintikka a megvilágítással és a perspektívával kapcsolatban, ha csak érintőlegesen is, felhívja a figyelmet Husserl fenomenológiájával kapcsolatos párhuzamosságra, amely különbséget tesz olyan dolgok, mint az objektumok formái és színei, valamint azon sajátos benyomások közt, amelyeket az említettek révén szerezhetünk. Tovább kifejtve a hasonlóságot megállapítja, hogy a kubista festők nem objektumokat festettek le, hiszen vásznaik legtöbbször nem hasonlít semmilyen tárgyra, hanem a husserli fenomenológiában bevezetett *noémákat* reprezentáltak, nem pedig objektumokat. Az esszencialitás keresése, a konkrét megjelenési formákon túl az általános formajegyek feltárása a dadára is jellemző. Geometrikus térformákká redukált jelmezekben előadott performanszok, kollázsok, ritmussá és hangokká redukált versek jelölik ki ezt az utat.

3.2. A DADA-VALÓSÁGTEREMTÉS ÉS AZ IDŐ

A Dada kétségtelenül ezt az absztrakt utat folytatta: nem illusztrálni akart, mint ahogy azzal a futuristákat vádolták, hanem új alapokon, új összefüggéseket akartak teremteni az élet és a művészet között. Ehhez kétségtelenül mintaként követték az „ősi”, tiszta forrású művészetek produktumait, világ- és mítoszt-teremtő rendszerét az ismétlésben és a műalkotás pillanatnyi, a megélt valóság „itt és most”-jához kötődő folyamatában.

²³ Jaakko Hintikka: A fogalom mint látvány – A reprezentáció problémája a modern művészetben és filozófiában. In. *A sokarcú kép*. Szerk. Horányi Özséb, Typotex Kiadó Budapest, 2003. 156.

²⁴ Albert Gleizes: *A kubizmus*. Fordította: Miklósi Judit, Corvina Kiadó, 1980.

²⁵ Jacques Rivière: *Sur les tendances actuelles de la peinture* Revue d'Europe et d'Amerique (Paris, 1912. március 1. 384-406. Hivatk. Jaakko Hintikka: A fogalom mint látvány – A reprezentáció problémája a modern művészetben és filozófiában. In. *A sokarcú kép*. Szerk. Horányi Özséb, Typotex Kiadó, Budapest, 2003. 1. 56.

„Tzara ismeretlen, «néger-nyelven» olvasott fel, Marcel Janco – a Sophie Tauber által tervezett ruhában és kartondobozokkal a fején – afrikai táncot lejtett, miközben mások saját készítésű hangszereket szólaltattak meg. Az afrikai-óceániai művészet felfedezése nem volt teljesen újkeletű, hiszen Gauguin Tahitin készült képei, Picasso «néger-szobrokat» idéző kubista művei, Emil Nolde fametszetei már a dadaizmus 1916-os megszületése előtt is jelezték és bizonyították, hogy a «primitív» művészet megtermékenyítő módon segítheti az egyetemes művészetet.” – írta az Artportal a párizsi Musée d’Orangerie-ben rendezett Dada-Afrika kiállítás kapcsán.²⁶

A Dadaista mozgalom egyik jellegzetes és újszerű műfaja a hangköltészet és performansz.

A hangköltészet alkotásaiban a szavakhoz nem is társul már jelentés, vissza akarja venni a szavakat a saját alkotóerő számára és elutasítja a nyelv konszenzuális használatát, s ezzel megváltoztatja a nyelvi jelrendszer struktúráját egy kreatív alkotás-teremtés keretében. A leírt vagy mondott szavak, szemiotikai struktúrája a jelölő-jelölt²⁷ rendszerben megváltozik: mint az öntapadós papír, két részre válik szét, a jelentés leválik rólok, avagy a hangok halmaza elválik a szó jelentésétől, amely az általuk jelölt dologra vonatkozik, s így a megszokott értelemben szóként egyáltalán nem értelmezhető.

Vagyis külön válik a szó a gondolatától, a husserli jelentés ideális entitásától²⁸, a jelentésadó független minden kommunikatív funkciótól és nyelvi jeltől. A dada esetében épp ellenkezőleg, a jelentés helyett a tiszta jel, a jelölés, az ábrázolás, a leírás helyett – ahogy a korabeli absztrakt festészetben – csak a forma, hang marad. Amint az Husserl meglehetősen komplex analitikus rendszerében megjegyzi, minden jelentéshez hozzátartozik az utalás jelleg, kivéve a belső beszédben, amikor a kifejezés, a tiszta jelentés az utalás közegét nélkülözi. Semmiféle összefüggés nincs a konkrét tartalom és a nyelvi forma között. A nyelvi forma tehát csak esetleges, hozzárendelt megjelenése a gondolatnak.²⁹ A dada ezt a hagyományhoz kötött, történelmileg és

²⁶ Cserba János: *Kontinenseken átívelő Dada*. <https://artportal.hu/magazin/hibrid-muveszet/2017.12.27>.

²⁷ Ferdinand de Saussure bevezette a jelölő-jelölt definíciója szerint egymástól elválaszthatatlan fogalmát. „A nyelvet papírlaphoz is lehet hasonlítani: a gondolat az előlapja, a hang pedig a hátlapja; az előlapot nem lehet anélkül szétvágni, hogy ugyanakkor a hátlapot is szét ne vágnánk. Ugyanígy van a nyelvben is: sem a hangot nem lehet a gondolatától elválasztani, sem a gondolatot a hangtól; ezt az elválasztást csak absztrakció révén lehetne végrehajtani, amelynek az lenne az eredménye, hogy tiszta pszichológiát vagy tiszta fonológiát művelnénk.” In. *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Gondolat, 1967. 134.

²⁸ Edmund Husserl: *Logikai vizsgálódások*, I. vizsgálódás. In. *Passim*, Pécs, 2002.

²⁹ Edmund Husserl im. Vö. „A nyelv forma és nem szubsztancia” In. F. Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Gondolat, 1967. 155.

társadalmilag meghatározott nyelvfejlődést kívánja átlépni. Ami a dadaista bruitista versben történik, az épp ellenkező folyamat: tiszta kifejezés, tiszta forma akar lenni utalás nélkül.³⁰

A szavak, illetve a hangok tisztán formális használatával áthágják a szintaxis adta kereteket, amelyek a nyelvi kifejezést egyfajta automatizmushoz, a nyelvtani rendszerben lévő kapott/elsajátított struktúrához kötik. Ezzel az önálló szóalkotással a lét megragadása és egy új valóság teremődik. A dadaista műalkotásokban az időbeliség szerepe megváltozik. A performanszok, hangzörművek az „itt és most”-ban történnek a közönség és az előadó egyidejű, egy helyen való jelenlétével egy közösen átélt időpillanatban, amely visszavezet a mítoszok rituális időkeretéhez. A rítusok lényegük szerint megismétlődhetnek, de mindig a jelenben teszik újra átélhetővé a mitikus idő egy szeletét.

A ready made-eknél, tárgyinstallációknál a befogadó oldaláról ugyancsak pillanatnyi észlelésről van szó: a tárgy és a hozzá kapcsolódó cím összekapcsolódása során egy új kontextus, új tárgyi minőség jön létre azalatt, amíg ez a pillanatnyi találkozás létrejön az alkotói szándék, a tárgy és a befogadó/néző között. A konvenciók kontextusa megszakad, megszűnik a jelölt és jelölő közötti automatikus kapcsolat, s a tárgy ontológiai értelemben más perspektívába kerül.

A dadaista kollázsok is hasonló összefüggésben, a röplapok pillanatnyi időszerűségével működnek. Ez alól csak Schwitters kollázsai magas szintű kivételek, az absztrakt művészet esztétikai szempontjait is figyelembe véve. (Szín-folt hatások egymáshoz való viszonya, világos és sötét felületek, képi elemek, betűrészletek, applikált anyagok elhelyezkedése a sík felületen.) De maga az alkotás a világ különféle alkotórészeinek pillanatnyi, esetleges, „gesztus” szintű elrendezése. A futurizmus időbeliségét a ritmus, az időbeli szabályos ismétlődés jellemzi az általa létrehozott képzőművészeti alkotásokban éppúgy, mint a futurista költészetben. A kubizmus és a kort meghatározó absztrakt művészetek törekvése az időn kívüliség, a valóság minél általánosabb érvényű képi redukciója, a geometrikus elemekben általánosan megragadott formáknak mint a világot mindig is meghatározó alap-rendszereknek az ábrázolása. Ezzel szemben a dada időbelisége a jelen és a pillanat.

Már nincs a műalkotásokban a világ mitikus rendjéhez kapcsolódó, a múltat a jelenbe idéző történet. A műalkotás ideje az itt és most történő cselekvés, a műalkotások pillanatnyi percepciója, a konvenciókon túli világ lényegének pillanatnyi megélése. A dada forradalma éppen e pillanatynisá-

³⁰ „... A nyelv rendszer, amelynek minden tagja kölcsönösen függ a többitől, és amelyben az egyik tag értéke csak annak a következménye, hogy egyidejűleg a többi tag is jelen van.” In. Ferdinand Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Fordította: B. Lőrinczy Éva Gondolat kiadó 1967. 147.

gában rejlik, s mint ilyen, megelőzte korát. A művészet szakít a konszenzuális renddel és struktúrákkal. Szakít a testtel, a test figurativitásával és a geometria formáit használja. Az európai kulturális toposzokkal szemben az akkortájt felfedezett afrikai művészetben fellelhető formákat integrálja, vagyis az európai művészetet az afrikai rítusokból táplálkozó formavilággal újítja meg.

4. MENEKÜLÉS A „MŰVÉSZET” ELŐL – A DADA NEMZETKÖZISÉGE

A dada nemzetköziséget a létrejötte körüli társadalmi-politikai helyzet eleve determinálta: a háború és a kötelező katonai szolgálat elől Zürichbe és Barcelonába emigrált művészek összefonódása a baloldali mozgalmakkal viták és véleménycserék folyamatos lehetőségét jelentette, miközben különböző nemzetiségű, de az aktuális politikai és művészeti kérdésekben hasonlóan gondolkodó művészek találtak itt egymásra.

Richard Huelsenbeck, amikor a berlini közönségnek a dadáról ír, így jellemzi: *„A Dada szükségszerűen nemzetközi képződmény volt. Közös pontot kellett találni az oroszok, a románok, a svájciak és a németek között; ez olyan boszorkányszombatot eredményezett, amit önök nehezen tudnak elképzelni. Zaj reggeltől estig; egy nagy szédület harsonákkal és afrikai dobokkal, egyfajta extázis, szteppel és kubista tánccal.”*³¹

A dadáról alkotott véleményekben és kritikákban nemzetközi karakteréhez hozzá tartozott a szándékos felforgatás, botránykeltés, amely zavarta a konvenciók által fenntartott rend képviselőit. A rendes polgárokat a polgárpukkasztó magatartásukat is a nemzetköziség terhére írták. E nemzetközileg ugyancsak szerteágazó társaságnak ugyanis meggyőződése volt, hogy le kell számolni minden nemzetieskedéssel. *„A Dada nem francia. De nem német, egyetlen ország sem. Ez egy bosszúálló betegség, egy csapás.”*³²

A dadára a diverzitás és a multiplicitás egyaránt jellemző. Míg változatos nemzetközi összetétele volt egy-egy csoporton belül, ugyanakkor széleskörű nemzetközi elterjedés és ismertség is jellemző volt rá. Ez roppant széleskörű jelenlét a különféle folyóiratoknak volt köszönhető, amelyek behálózták

³¹ „Le dadaïsme était, par la force des choses, un produit international. Il fallait trouver un point commun entre des Russes, des Roumains, des Suisses, et des Allemands. Cela a donné un tel sabbat de sorcière, que vous pouvez à peine vous l'imaginer: du tapage du matin au soir, une sorte de grand vertige avec trombones et tambours africains, une sorte d'extase avec claquettes et danses cubistes.” In. Richard Huelsenbeck: *Manifest dadaïste: Almanach Dada* Ed. Champs Libre, 1980. 258.

³² „Dada, il n'est pas Français. Mais il n'est pas Allemand, il n'est d'aucun pays. C'est une maladie vengeresse, un fléau.” In. Georges Ribemont-Dessaignes: *Dadaland* In. *Cannibale*, 2. sz. 1920. május 8.

Európát, de még távolabbi kontinensekre (Észak-és Dél-Amerikába, Japánba) is eljutottak.

Grúziában Zdanevics és Csékovani indítottak egy-egy dadaista folyóiratot (41 *Fok*; *H2SO4*), míg 1920-ban Zdanevics elhagyja hazáját és Párizsban csatlakozik a dadaistákhoz. Ugyancsak ebben az évben egy másik csoport Rosztovból Moszkvába költözött. Ők a DADA helyet (ami az oroszban kettős igenlést jelent) a „nicsevokisz” nevet választották, amit „semmilyeneknek” fordíthatunk. Ők „a verbális terror programját” hirdették meg, amelyet 1921-ben az *Éljen a világ utolsó dadaista internacionáléja* címmel jelentettek meg.

Olaszországban a futurizmus túl erős volt ahhoz, hogy önálló dadamozgalom kialakulhasson. Ennek ellenére is, Tzara látogatásához köthetően (1916-ban és 1920-ban) olyan folyóiratok, mint a *Le Pagine*, *Arte Nostra*, *Procellaria*, *Bleu* nyitottak voltak a dadára. Spanyolországban főként Picabia hatására Barcelonában jelentkezett a mozgalom.

Belgiumban nem volt szervezett dadaista mozgalom, érdekes, hogy itt csak 1925-ben jelenik meg a legmarkánsabb dada manifesztum. Az *Oesophage* egyetlen száma, amelyben Magritte is dolgozott, nyílt szembenállását fejezte ki a szürrealista Bretonnal szemben.

A berlini dadacsoportból elszármazott Paul Citroënhez az amszterdami dada-mozgalom köthető, melyhez szervesen kapcsolódtak a De Stilj képviselői, pl. Van Doesburg. A *Mecano* dadaista manifesztum itt a De Stilj magazin mellékleteként látott napvilágot.

Magyarország Barta Sándor, Kassák Lajos és Déry Tibor tevékenysége nyomán kapcsolódott a dadához, különösen Kassák kezdetben Budapesten majd Bécsben megjelenő MA című lapjával. Jugoszláviában (*Zenit*, *Tank*), Romániában (*75HP*, *Contimporanul*), és Lengyelországban (*Block*, *Zevotnika*) két-két folyóirat is jelezte a dada tevékenységét, de még Chilében (*Ariel*), Braziliában (*Claxon*) Argentínában (*Proa*, *Initial*) jelennek meg dadaista folyóiratok, Japánban pedig dadaista versek Takahashi Shinkichi tollából.³³

A dada csoportok 1924 körül megszűntek, egyedül Schwitters *Merze* tartott ki még jó pár évig. De a kor bonyolult akkumulációjában született szellemen, amely nem ismert határokat, túlélve és befolyásolva számos szellemi és művészeti irányzatot átívelte a későbbi évtizedeket.

³³ A DADA nemzetközi hálózataról: In. Henri Béhar és Michel Carassou: *DADA-Histoire d'une subversion*, Fayard, 2005. Paris 189-193.